

ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

54

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Βατιώ



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO ΑΘΗΝΑΙ

Watt



1

Ο ΖΑΝ-ΑΝΤΟΥΑΝ ΒΑΤΤΩ γεννήθηκε στη Βαλανσιέν, όπου και βαπτίστηκε στις 10 Οκτωβρίου 1684. Από πολύ μικρός σχεδίαζε με μεγάλη ευχαρίστηση καθετί που του έρεθιζε τη φαντασία, ιδιαίτερα τις κωμικές σκηνές των υπαίθριων θεαμάτων. Ο πατέρας του, κατασκευαστής στεγών, δεν αντιτάχθηκε σ' αυτή την πρόωγη κλίση του γιού του, και μάλιστα τον εμπιστεύθηκε στο ζωγράφο Ζακ-Αλμπέρ Ζερέν. Γρήγορα όμως σταμάτησε να πληρώνει τα τροφεία κι έτσι ο Βαττώ, στο τέλος του 1701, πήρε το δρόμο για το Παρίσι σε αναζήτηση τύχης. Η πρώτη δουλειά που βρήκε εκεί ήταν να κάνει αντίγραφα πινάκων για διάφορους εμπόρους έργων τέχνης.

Η διαμόρφωση της καλλιτεχνικής προσωπικότητας του Βαττώ αρχίζει ουσιαστικά από την εποχή της συνεργασίας του με τον Κλώντ Ζιλλό (1663 - 1721), που κράτησε από το 1703 ως το 1708. Ο Ζιλλό ήταν εκείνος που στάλαξε μέσα του την αγά-

Battò

πη για τὰ ἐρωτικά καὶ εὐχάριστα θέματα τῆς μυθολογίας καὶ προπάντων για τὶς θεατρικὲς σκηνὲς καὶ τὶς μασκαράτες. Δεῖγμα τῆς δουλειᾶς τοῦ Battò αὐτῆς τῆς ἐποχῆς εἶναι ὁ μικρὸς πίνακας Τί ἔκανα, καταραμένοι δολοφόνοι; Ἀργότερα ὁμως οἱ δυὸ καλλιτέχνες ψυχράθηκαν καὶ ὁ Battò ἀναγκάστηκε νὰ φύγῃ. Πῆγε στὸν Κλώντ Ὁντρὰν (1658 - 1734), ποὺ ἦταν ζωγράφος καὶ διακοσμητὴς εἰδικευμένος σὰν κοσμηματογράφος, καὶ δούλεψε κοντά του ἀπὸ τὸ 1708 ὡς τὸ 1710, πλουτίζοντας τὶς συνθέσεις του μὲ ἀνάλαφρα διακοσμητικὰ στοιχεῖα. Τὸ σπουδαιότερο ὁμως κέρδος του ἀπὸ τὴ συμβίωση μὲ τὸν Ὁντρὰν — ποὺ ἦταν διακοσμητὴς στὰ ἀνάκτορα τοῦ Λουξεμβούργου, ὅπου στεγάζονταν μόνιμα οἱ περίφημες Ἱστορίες τῆς Μαρίας τῶν Μεδίκων (σήμερα στὸ Λοῦβρο) — ἦταν ὅτι εἶχε ὅλη τὴν ἄνεση νὰ μελετᾷ τοὺς ὑπέροχους πίνακες τοῦ Ροῦμπενς. Αὐτὸ στάθηκε καὶ τὸ καλύτερο σχολεῖο του.

Τὸ 1709 ὁ Battò δοκίμασε τὴν τύχη του σ' ἓνα διαγωνισμό γιατὸ Βραβεῖο τῆς Ρώμης ἀλλὰ ἀπέτυχε καί, χολωμένος, γύρισε στὴ Βαλανσιέν. Τὰ χρήματα γιατὸ ταξίδι τὰ βρῆκε ἀπὸ κάποιον Σιρονά, ἔμπορο πινάκων, ποὺ πρόσεξε τὸ ταλέντο του, ἀγόρασε ἓνα ἔργο του καὶ τοῦ παράγγειλε μάλιστα καὶ ἄλλο ἓνα ἀνάλογο ἔργο. Οἱ δυὸ αὐτοὶ πίνακες, οἱ Νεοσύλλεκτοι καὶ τὸ "Ἄλτ ἐγκαινίασαν μιὰ σειρὰ σκηνῶν ἀπὸ τὴ στρατιωτικὴ ζωὴ, ποὺ τὴν εἶχε παρακολογήσει ἀπὸ κοντὰ ὅταν ἔμενε στὴν πατρίδα του. Ἀλλὰ τὸ 1710 ξαναγυρίζει στὸ Παρίσι καὶ στὰ θέματα τῆς μασκαράτας, ποὺ οἱ φιλότεχνοι τὰ ἐκτιμῶν ὅλο καὶ πλεον. Ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς εἶναι ὁ κόμης ντε Καλύς, γνωστὸς διανοούμενος τῆς ἐποχῆς, ὁ κύριος ντε Ζυλιέν καὶ ὁ τραπεζίτης Πιερ Κροζά· ὁ τελευταῖος ἔθεσε στὴ διάθεση τοῦ Battò τὴν πλούσια πινακοθήκη του καὶ τοῦ παράγγειλε τοὺς πίνακες Οἱ Ἐποχές, Δίας καὶ Ἀντιόπη καὶ Ἀνάπαυση στὴν Αἴγυπτο.

Τὸ 1717 ὁ Battò μπαίνει στὴν Ἀκαδημία, ποὺ τοῦ εἶχε προτείνει νὰ γίνῃ μέλος ἀπὸ τὸ 1712· τὸ ἔργο ποὺ παρουσίασε μὲ τὴν εὐκαιρία αὕτη ἦταν ὁ περίφημος πίνακας Ἐπιβίβαση γιατὸ Κῦθηρα.

Κατακτώντας τὴν κορυφὴ τῆς δόξας, ὁ Battò αἰσθάνεται ἄρα-



*Watteau, par la Nature, orné d'heureux talens
Fut bien reconnoissant des dons, qu'il reçut d'elle.
Jamais une autre main ne la peignit plus belle,
Et ne la put montrer sous des traits si galants.* C. Monnet.

2

γε ἱκανοποιημένος; Ἔχουμε κάθε λόγο ν' ἀμφιβάλλουμε γι' αὐτό, γνωρίζοντας τὸν ἀνήσυχο χαρακτήρα του· μένει πάντα ἀνικανοποίητος ἀπὸ τὸ ἔργο του καὶ παραπονιέται γιατὴ μοῖρα του — ὅχι χωρὶς λόγο, εἰν' ἀλήθεια, ἀφοῦ ἡ φυματίωση καταστρέφει τὴν ὑγεία του. Ζητώντας νὰ γλιτώσῃ ἀπ' τὴν ἀρρώστια του πηγαίνει στὸ Λονδίνο τὸ 1719, κοντὰ στὸ γιατρὸ καὶ θαυμαστή του δόκτορα Μήντ. Ἐκεῖ σημειώνει μεγάλη ἐπιτυχία, παίρνει πλήθος παραγγελίες, τοῦ ἀνοίγει μάλιστα καὶ ἡ ὁρεξὴ γιατὸ χρήμα, ἀλλὰ ἡ ὁμίχλη τοῦ Τάμεση, ὀλέθρια γιατὴν ὑγεία του, τὸν ἀναγκάζει νὰ ἐπιστρέψῃ στὸ Παρίσι τὸ 1720.

Τότε δημιουργεῖ τὸ δεύτερο ἀριστούργημά του, τὴν Ταμπέλα τοῦ Ζερσαίν, ποὺ σύντομα θ' ἀφήσῃ τὸ κατὰστημα τοῦ φίλου του γιατὸ νὰ περάσῃ στὴ συλλογὴ τοῦ ντε Ζυλιέν καὶ ὕστερα στὸ ἀνάκτορο τοῦ Φρειδερίκου Β', στὸ Σαρλόττενμπουργκ. Τὴν ἴδια ἐποχὴ χρονολογοῦνται καὶ τὰ ἔργα ἡ Κρίση τοῦ Πάρη, ἡ Συνάντηση γιατὸ κυνήγι, καί, ἴσως, ὁ Ζίλ, καθὼς καὶ ἡ συνάντησή του μὲ τὴν Ροζάλμπα Καρριέρα ποὺ τοῦ ἔκανε τὸ πορτραῖτο του.

Πρὸς τὸ τέλος τοῦ χειμῶνα οἱ φίλοι του τοῦ ἐξασφαλίζουν ἓνα ἐξοχικὸ σπίτι στὸ Νοζάν-σὺρ-Μάορ, ὅπου ὁ καλλιτέχνης σκέφτεται νὰ ἀφοσιωθῇ στὰ θέματα τῆς ὑπαίθρου. Ὑστερα ἐπιστρέφει στὴ Βαλανσιέν. Ὁ Ζ.-Μπ. Πατέρ, ποὺ ὕστερα ἀπὸ μιὰ μακρόχρονη διένεξη ἔγινε τελικὰ μαθητὴς του, τὸν βοηθάει ν' ἀνταποκριθῇ στὶς ὑποχρεώσεις του. Ὁ ἀββὰς Καρρώ, ὁ πνευματικὸς του, ποὺ ἐνδιαφέρεται γιατὴ τὴ σωτηρία τῆς ψυχῆς του, τὸν βάζει νὰ κάψῃ ὅλους τοὺς πίνακές του μὲ τὶς «γυμνότητες» καὶ νὰ ζωγραφίσῃ ἓναν Ἐσταυρωμένο, καταπονημένο καὶ ὠχρὸ ὅπως ὁ ἴδιος ὁ Battò, ποὺ θὰ πεθάνῃ στὶς 18 Ἰουλίου 1721 στὴν ἀγκαλιὰ τοῦ πιστοῦ του Ζερσαίν, σὲ ἡλικία τριανταεφτὰ χρονῶν.

«Μοιραία ἡλικία γιατὸς ζωγράφους», γράφει ὁ ἐκδότης καὶ συλλέκτης Μαριέτ, «ἀφοῦ σ' αὐτὴν πέθαναν ὁ Ραφαήλ καὶ ὁ Λεονάρδο». Ἀς σημειώσουμε ὅτι τὴ χρονία ποὺ πέθανε ὁ Ἀντουάν Battò γεννήθηκε ἡ κυρία ντε Πομπαντούρ, ἡ πιὸ χαριτωμένη «ἑρέτρια» τῆς χαρᾶς τῆς ζωῆς, ποὺ ὁ καλλιτέχνης μας ἐγκαινίασε τὴ μεγάλη τῆς ἐποχῆς μὲ τὰ θέματα ποὺ δούλεψε.

Ὁ ζωγράφος τῶν ἀβρῶν ἐρωτικῶν γιορτῶν

ΑΝ ΘΕΛΗΣΟΥΜΕ νὰ ἀποφανθοῦμε γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Βαττώ καὶ γιὰ τὴ θέση του στὴν εὐρωπαϊκὴ ζωγραφικὴ, δὲν πρέπει οὔτε νὰ ὑπερτιμήσουμε οὔτε νὰ ὑποτιμήσουμε σὰν παράγοντα τὶς ρίζες ποὺ ἔχει ὁ καλλιτέχνης αὐτὸς στὸ Βορρά. Ἡ γενέτειρά του, ἡ Βαλανσιέν, εἶναι ἡ πρωτεύουσα τῆς γαλλικῆς ἐπαρχίας Αἰνώ (Αἰννωνίας), ποὺ ὁ Λουδοβίκος ΙΔ' τὴν προσάρτησε ὁριστικὰ στὴ Γαλλία τὸ 1678, ἀλλὰ ἡ τύχη της στὸ παρελθὸν ἦταν δεμένη μ' ἐκείνη τῶν καθολικῶν Κάτω Χωρῶν καὶ τὴν τοποθετοῦσε στὸν κύκλο τῆς καλλιτεχνικῆς ἐπιρροῆς τῆς Ἀμβέρσας. Μολαταῦτα, ἀντὶ ν' ἀκολουθήσῃ τὶς ὁχθες τοῦ Σκάλδη καὶ νὰ κατεβῇ μέχρι τὴν πᾶμπλουτη μητρόπολη τῆς φλαμανδικῆς ζωγραφικῆς, ὁ νεαρὸς καλλιτέχνης ἀνέβηκε πρὸς τὶς ὁχθες τοῦ Σηκουάνα γιὰ νὰ καλλιεργήσῃ τὸ ταλέντο του. Ἀληθεύει, ὥστόσο, ὅτι ἡ τέχνη τοῦ Ροῦμπενς, ποὺ ἀσφαλῶς τὴν εἶχε γνωρίσει κάπως στὶς ἐκκλησίαις τῆς πατρίδας του, κυριάρχησε, ὅταν βρέθηκε στὸ Παρίσι, πᾶνω στὶς ἐκλεκτικὲς του συγγένειες. Ἀλλὰ καὶ οἱ ἡγέτες τῆς παρισινῆς Βασιλικῆς Ἀκαδημίας — ὁ Λαφός, ὁ Ζουβενὲ καὶ ὁ Ἀντουὰν Κουαπὲλ — εἶχαν ταχθῇ κάτω ἀπ' τὸ λάβαρο τῆς σχολῆς τοῦ Ροῦμπενς, ποὺ εἶχε νικήσῃ στὴν ἀναμέτρησή της μὲ τὴ σχολὴ τοῦ Πουσσέν· ἡ τελευταία εἶχε πέσει σὲ νάρκη μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Σάρλ Λὲ Μπρέν.

ΕΝΑ ΑΛΛΟ «βόρειο» χαρακτηριστικὸ στὴ ζωγραφικὴ καὶ στὸ σχέδιο τοῦ Βαττώ εἶναι τὰ ἔργα του μὲ θέμα ἀπὸ τὴ ζωὴ τῆς ὑπαίθρου, μὲ φανερὴ τὴν ἐπίδραση τῶν Φλαμανδῶν Μπρόουβερ, Ὁστάντε καὶ Τενίερς, ποὺ φαίνονται νὰ σφραγίζουν τὴν ἀρχὴ καὶ νὰ χαράζουν ὅλη τὴν κατοπινὴ πορεία τῆς δημιουργίας του, ὅπως ἡ *Ἀληθινὴ Χαρὰ* (Λονδίνο, πρῶην συλλογὴ Τένναντ), ἡ *Μαγεύρισσα* (Μουσεῖο Στρασβούργου), τὸ *Ὑπαίθριο γεῦμα* (χαρακτικὸ Λ. Ντεπλάς) καὶ ὁ *Χωρικὸς τῆς Σαβοΐας* (Λένινγκραντ, Ἑρμιτάζ), σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν *Κλώστρια* (χαρακτικὸ Μπ. Ὠντράν). Παρατηρώντας αὐτὰ τὰ δείγματα τοῦ ταλέντου του εὐκόλα καταλαβαίνει κανεὶς ὅτι στὴν Ἀμβέρσα θὰ ἦταν πολὺ εὐκόλο ν' ἀκολουθήσῃ ὁ Βαττώ αὐτὸ τὸ δρόμο

καὶ δὲ θὰ γινόταν ἴσως παρὰ ἓνας συμπαθητικὸς, μέτριος ζωγράφος ἔργων μὲ θέματα κατάλληλα μόνον γιὰ λαϊκὴ κατανάλωση, ὅπως ἐκεῖνα ποὺ ἔφτιαχνε κάποιος Λάμπρεχτς. Ἀλλὰ ὁ ἐσωτερικὸς κόσμος τοῦ Βαττώ εἶχε ἄλλες δυνατότητες, ποὺ μόνον στὸ Παρίσι μποροῦσαν νὰ ἀξιοποιηθοῦν.

Η ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ του μὲ τὸν Ζιλλὸ τὸν ἔφερε κοντὰ στὰ θέματα τῆς ἐρωτικῆς μυθολογίας, τοῦ συρμοῦ τῆς ἐποχῆς, καὶ προπάντων τῆς Κομέντια ντέλλ' Ἀρτε. Ἡ τελευταία εἶχε κάνει τὴν ἐμφάνισή της στὴ ζωγραφικὴ πρὶν ἀπὸ ἓναν αἰῶνα καὶ περισσότερο, στὶς περιοχὲς βόρεια ἀπὸ τὶς Ἀλπεις, ὅπως μαρτυροῦν οἱ τοιχογραφίες τοῦ πύργου τοῦ Λάντσχουτ στὴ Βαυαρία (Παντουάνο, 1578), μερικὲς παραστάσεις στὰ πλαίσια τῆς σχολῆς τοῦ Φονταινεμπλώ καὶ οἱ χαλκογραφίες τοῦ Καλλὸ ποὺ ἀνοίξαν τὸ δρόμο γιὰ πολυάριθμα ἔργα — ἀκόμα καὶ γιὰ τὰ εὐρήματα τοῦ Ζιλλὸ ὡς ἓνα σημεῖο. Σὲ ὅλα αὐτὰ ὑπάρχει ἡ ἀνάμνηση τοῦ ἰταλικοῦ θεάτρου, ποὺ ἐξοστρακίστηκε ἀπὸ τὸ Παρίσι μὲ βασιλικὸ διάταγμα τὸ 1697 ἀλλὰ ἐπιβίωσε στὰ λαϊκὰ καὶ τὰ ἀγροτικὰ θεάματα καὶ στὶς μασκαράτες. Ὁ πίνακας *Τὶ ἔκανα, καταραμένοι δολοφόνοι;* (Μουσεῖο τῆς Μόσχας), ἐμπνευσμένος ἀπὸ μιὰ κωμικὴ σκηνὴ τοῦ Μολιέρου, ἔχει βέβαια πολλὰ κοινὰ σημεῖα μὲ τὶς συνθέσεις τοῦ Ζιλλό, ποὺ τὶς χαρακτηρίζει κυρίως ἡ παράταξη ὀρθίων μορφῶν, παρουσιάζει ὅμως κιόλας πολὺ ἀνώτερες ζωγραφικὲς ἱκανότητες. Τὸ ἔργο αὐτὸ ἐγκαινιάζει μιὰ σειρὰ ὡραίων πινάκων ποὺ ἔχουν σὰ θέμα θιάσους, τοῦ ἰταλικοῦ κυρίως θεάτρου: *Ἀρλεκίνος, Πιερότος, Σκαπίνος* (Ὡλθορπ, συλλογὴ Σπένσερ), ὁ *Ἐρωτὰς στὸ γαλλικὸ θέατρο* καὶ ὁ *Ἐρωτὰς στὸ ἰταλικὸ θέατρο* (Μουσεῖο Βερολίνου), οἱ *Γάλλοι ἡθοποιοὶ* (Νέα Ὑόρκη, συλλογὴ Bache), οἱ *Ἴταλοι ἡθοποιοὶ* (Οὐάσιγκτον, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη), ὁ *Ζιλ* (Λοῦβρο). Εἶναι συχνὰ δύσκολο νὰ ξεχωρίσῃ κανεὶς αὐτὰ τὰ θέματά — ποὺ ὁ Βαττώ τὰ ἐπαναλαμβάνει συχνὰ — ἀπὸ κεῖνα ποὺ παρουσιάζουν πρόσωπα μεταμφιεσμένα μὲ κοστούμεια τῆς Κομέντια ντέλλ' Ἀρτε, ὅπως τὸ *Οἰκογενειακὸ κοντσέρτο* (Λονδίνο,

συλλογή Ουάλλας), όπου ο έμπορος πινάκων Σιρουά παρουσιάζεται με την άμφιση του Μετζετίνο, ή *Ιταλική σερενάτα* (Νέα Υόρκη, συλλογή Κρές), το *Θέλετε να κατακτήσετε τις ωραίες;* (Συλλογή Ουάλλας), ή *Τέλεια συγχροδία* (Λονδίνο, συλλογή Iveagh), ή *Επιστροφή από το χορό* (Ερμιτάζ), το *Τα ρούχα είναι Ιταλικά* (Παρίσι, συλλογή Ρόζενχαϊμ) ή ο άνυπέρβλητος *Μετζετίνο* (Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο).

Έκτος από αυτές τις πλευρές του έργου του Βαττώ, που χαρακτηρίζουν ολόκληρη την πορεία του, πρέπει να αναφέρουμε και δυο άλλες ακόμα που εμφανίζονται μόνο σε σύντομες περιόδους στην εποχή των πρώτων του αναζητήσεων. Έτσι η περίοδος 1708 - 1709, τότε που συνεργαζόταν με τον Κλώντ Ωντράν, είναι η περίοδος του Βαττώ-διακοσμητή. Μια από τις ειδικότητες του δασκάλου του ήταν η έσωτερική διακόσμηση χώρων, με ζωφόρους, γιρλάντες, γυψώσεις κλπ. Είχε διακοσμήσει έτσι το Βασιλικό Θάλαμο στα Άνάκτορα του Φονταινεμπλώ, όπου πρώτος ο Πριματίσιο πριν έναμιση αιώνα είχε χρησιμοποιήσει, στη Στοά του Όδυσσέα, το είδος αυτό της διακόσμησης των αρχαίων Ρωμαίων που το είχε φέρει πάλι στην επιφάνεια ο Ραφαήλ με τις Λότζιες του Βατικανού. Οί δυο ζωγράφοι δούλεψαν μαζί στους πύργους του Μεντόν και της Μυέτ και στο μέγαρο του Νουαντέλ ή του Πουλπύ (απ' όπου δυο πίνακες βρίσκονται στη συλλογή Καγιέ στο Παρίσι). Η δουλειά του Βαττώ ήταν να σχεδιάζει χαριτωμένες και διασκεδαστικές φιγούρες «κινέζικες και ταρταρικές», πιθηκόμορφες καμιά φορά, έγκαινιάζοντας έτσι τη μόδα των «κινεζισμών» και των «πιθηκισμών» στη διακοσμητική ζωγραφική, που θα τη συνεχίσουν και θα τη διαδώσουν διακοσμητές όπως ο Κριστόφ Υέ στο Παρίσι, στο Σαντιγύ και στο Στρασβούργο, ο Γκέμπ στο Περίπτερο του Νύμφενμπουργκ της Βαυαρίας ή ο Φίλιπ Πίλλμάν στο Πέτερ-χοφ της Ρωσίας.

ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΑΠΟΤΥΧΙΑ του στο διαγωνισμό για το Βραβείο της Ρώμης και τη σύντομη φυγή του στη Βαλανσιέν (1709 - 1710), ο Βαττώ ζωγραφίζει μια σειρά πινάκων με θέματα από τη στρατιωτική ζωή. Η επιτυχία του πρώτου από αυτούς τους πίνακες, των *Νεοσύλλεκτων* (Γενεύη, συλλογή Ρότσιλντ), που τον αγόρασε ο Σιρουά παραγγέλλοντάς του άλλον έναν, το *Άλτ* (Νέα Υόρκη, Ντιούβην), ενθαρρύνει τον Βαττώ ή γενέτειρά του, με το να βρίσκεται πολύ κοντά στο θέατρο του καταστρεπτικού πολέμου της Ισπανικής διαδοχής, του πρόσφερε άφθονο υλικό για την *Επιστροφή από την εκστρατεία* (Τσιντσιννάτι, Όχάιο, συλλογή Έντουαρντς), το *Προσωρινό στρατόπεδο* (Μουσείο Μόσχας) και για άλλες σκηνές με τους *Κόπους του πολέμου* και την *Εκχειρία*. Τα έργα αυτά αποτελούν κάτι σά σαρκαστική απάντηση στους γεμάτους στόμφο επικούς πίνακες του Βάν ντέρ Μούλεν, που τριάντα χρόνια πριν εξύμνησε τις κατακτήσεις του Βασιλιά Ήλιου, και παράλληλα μπορούν να θεωρηθούν καρπός μιας ρεαλιστικής αντίδρασης του Βαττώ ενάντια στο μύθο της μεταμφίσεως και στη συμβατικότητα της ακαδημαϊκής τέχνης. Και σ' αυτά όμως τα έργα του διακρίνει κανείς λυρικούς τόνους, στο δέσιμο των ανθρώπινων μορφών με το τοπίο, και κάποτε και στοιχεία συναισθηματικά, αφού η γυναικεία μορφή εικονίζεται συχνά.

Όλα αυτά είναι το άμεσο προοίμιο της περιόδου όπου θ' αποκαλυφθεί σ' όλη της τη δύναμη ή σπουδαιότερη πλευρά της ιδιοφυΐας του Βαττώ, ή πλευρά εκείνη που η Ακαδημία είχε την όξυδέρκεια να εκτιμήσει τόσο σωστά ώστε να άπονειμη στον καλλιτέχνη, όταν επέστρεψε στο Παρίσι, την επίσημη αναγνώριση, προσκαλώντας τον στις τάξεις της με τον τίτλο του «ζωγράφου των άβρων έρωτικών γιορτών» («fêtes galantes»), που καθιέρωσε ειδικά γι' αυτόν και για όσους θ' ακολουθούσαν το παράδειγμά του. Όρος άσαφής, αλλά πόσο περιεκτικός!

Απλώνεται τόσο στο φυσικό όσο και στο φανταστικό, δηλώνει μια τέχνη της «πραγματικότητας του όνειρου» ή του «όνειρου της πραγματικότητας», μια τέχνη καθόλου περιγραφική και καθαρά μουσική. Αν αναζητούσαμε τις ποιητικές της ρίζες θα βρίσκαμε την αρχή τους στα Ήλύσια Πεδία των αρχαίων και, για να ρθουμε πιο κοντά, στη «Χώρα της τρυφερότητας» (ή άβρότητας) της Μαντελέν ντε Σκυντερύ. Όσο για τις ρίζες της στην ίδια τη ζωγραφική, τις βρίσκουμε άφθονες στη σχολή του Τζιορτζιόνε (άρκει να αναφέρουμε το *Υπαίθριο κοντσέρτο* — ή *Άγροτική Συνανλία* — που βρίσκεται στο Λούβρο) πολύ περισσότερο παρά στον *Κήπο του Έρωτα* του Ροδμπενς, που πολλοί προτιμούν να τον αναφέρουν σ' αυτή την περίπτωση.

Τον κύριο ή μάλλον τον κυριότερο ρόλο σ' αυτές τις συνθέσεις τον έχει το τοπίο — ανάμνηση από τα «ξεχθένιστα» φυλάγματα των κήπων του Άνάκτορου του Λουξεμβούργου ή του σπιτιού του Κροζά στο Μονμορανσύ — που έξευγενίζει με τη σεμνή του άγνότητα την έρωτική άτμόσφαιρα, διάχυτη ανάμεσα στις συντροφίες των ίπποτων και των ωραίων κυριών μ' εκείνο το παρδαλό ντύσιμο όπου σμίγουν ή μόδα της εποχής, το Ιταλικό ή το Γαλλικό θέατρο και κάποια ανάμνηση από τις *Ιστορίες της Μαρίας των Μεδίκων* του Ροδμπενς. Το άριστούργημα του Βαττώ σ' αυτό το είδος είναι ο πίνακας που εικονίζει την *Επιβίβαση για τα Κύθηρα*. Το θέμα είναι παρμένο από ένα θεατρικό έργο: ο καλλιτέχνης το είχε και άλλοτε επεξεργασθή, όταν βρισκόταν κάτω από την επίδραση του Ζιλλό (Παρίσι, συλλογή Εζέλ). Η δράση αναπτύσσεται προοδευτικά καθώς τα ζευγάρια των έραστων προχωρούν, με μια όλο και μεγαλύτερη αυτοεγκατάλειψη, προς το σημείο όπου το πλοίο είναι έτοιμο να σαλπάρη για το νησί των άπολαύσεων, με πλήρωμα ένα μικρό πλήθος από χαρούμενους Έρωτες. Τη σύνθεση αυτή επανέλαβε ο καλλιτέχνης για λογαριασμό του ντε Ζυλιέν σε μια έλεύθερη διασκευή και στις ίδιες διαστάσεις (Μουσείο Βερολίνου), προσθέτοντας ένα ακόμα ζευγάρι και ένα άγαλμα της Αφροδίτης, έτσι που το σύνολο να δημιουργή μια έντυπωση σαφέστερη και γι' αυτό λιγότερο ποιητική. Με παραγγελία του κατόχου της ή παραλλαγή αυτή χαράχτηκε σε χαλκό από τον Ν. Ταρντιέ: ο τίτλος της χαλκογραφίας καθόριζε άμετάκλητα το θέμα σαν *Επιβίβαση για τα Κύθηρα*. Πρέπει άραγε να πάρουμε στα σοβαρά — και όχι σαν άπλο εύφολόγημα — τον ισχυρισμό ενός κριτικού των ήμερών μας; Μας καλεί να δεχτούμε ότι αυτός ο τίτλος είναι λάθος και να δοϋμε αυτό τον πίνακα σαν «Επιστροφή από τα Κύθηρα», σαν αναχώρηση από το νησί κι επιστροφή στην ήπειρωτική γή, σά μια σκηνή με ανθρώπους που, αφήνοντας πίσω τους τις άνώτερες ήδονές ενός εξαϋλωμένου έρωτα, βαδίζουν προς ταπεινότερες σαρκικές άπολαύσεις!

Για να περιοριστούμε σε πίνακες που παριστάνουν άβρες έρωτικές γιορτές με συντροφίες, ζευγάρια ή μοναχικά άτομα στο ύπαιθρο, ως αναφέρουμε τους κυριότερους που βρίσκονται σε δημόσιες συλλογές: *Συγκέντρωση σε ένα πάρκο*, ο *Αδιάφορος* και ή *Πονηρούλα* (Λούβρο), ο *Τραγουδιστής σερενάτας*, ή *Ανήσυχη έρωμένη* (Μουσείο του Σαντιγύ), ο *Σαγηνευτής* και ή *Τυχοδιώκτρια* (Μουσείο της Τρουά), το *Υπαίθριο κοντσέρτο* (Μουσείο της Άνζέρ), οί *Χαρές της ζωής*, το *Μάθημα μουσικής*, οί *Υπαίθριες διασκεδάσεις*, τα *Ήλύσια Πεδία*, ή *Συνάντηση για κνήγι* (Συλλογή Ουάλλας), ο *Κυνηγός σπουργιτιών*, ή *Βενετσιάνικη γιορτή* (Μουσείο του Έδιμβούργου), ή *Ιταλική διασκέδαση*, οί *Βοσκοί*, το *Κοντσέρτο* (Άνάκτορα του Σάν-Σουσί και του Πότσνταμ), ή *Συνάντηση στην έξοχή*, ή *Έρωτική γιορτή* (Μουσείο της Δρέσδης), ή *Ενοχλητική πρόταση* (Ερμιτάζ), το *Μάθημα ώδικής* και ο *Δειλός έρωτευμένος* (Άνάκτορα της Μαδρίτης), ή *Προοπτική* (Μουσείο της Βοστώνης) και ο *Μετζετίνο* (Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης).

ΑΥΤΗ ή τόσο μονομερής και συνοπτική απαρίθμηση πρωτό-
τυπων έργων τόσο σημαντικών μᾶς κάνει νά αναρωτηθοῦ-
με ἐκπληκτοί πῶς ἦταν δυνατό νά βγῇ τὸ τεράστιο ἔργο τοῦ
Βαττώ ἀπὸ τὸ ἐργαστήριό ἑνὸς ζωγράφου ὅπως αὐτός, πού, μέ-
χρι τοὺς τελευταίους μῆνες τῆς σύντομης ζωῆς του, φαίνεται
νά μὴν ἀνεχόταν βοηθοὺς δίπλα του. Πῶς ἐργαζόταν; Ὁ φίλος
του Καιλὺς μᾶς δίνει μιὰ συγκεκριμένη ἰδέα πάνω σ' αὐτό,
ἐπιβεβαιώνοντας ἀνεπιφύλακτα ἐκεῖνο πού γίνεται φανερό ἀπὸ
τὴν ἀπευθείας μελέτη τοῦ ἔργου του, τόσο τῶν πινάκων του ὅσο
καὶ τῶν σχεδίων καὶ τῶν χαρακτικῶν του: «Ποτὲ δὲν ἔκανε
οὔτε τὸ πιὸ πρόχειρο καὶ βιαστικό προσχέδιο γιὰ τοὺς πίνακές
του. Συνήθιζε νά κάνῃ τὰ σχέδια καὶ τὶς σπουδές του σ' ἓνα χον-
τρό ἄλμπουμ, ἔτσι πού νά ἔχῃ σὲ κάθε στιγμή πρόχειρο ἓνα με-
γάλο ἀριθμό. Εἶχε φορεσιές γιὰ πρόσωπα τοῦ καλοῦ κόσμου
καὶ ἄλλες γιὰ κωμικοὺς τύπους, ἔντυνε μ' αὐτὲς ἄτομα καὶ τῶν
δύο φύλων, ἐφόσον ἔβρισκε τὰ κατάλληλα γι' αὐτὴ τὴ δουλειά,
καὶ τὰ ξεσήκωνε στὶς στάσεις πού τοῦ παρουσίαζε ἡ ἴδια ἡ φύ-
ση, διαλέγοντας σκόπιμα τὶς πιὸ ἀπλές. Κάθε φορὰ πού ἠθελε
νά ζωγραφίσῃ ἓναν πίνακα κατέφευγε στὴ συλλογὴ του. Διάλεγε
τὶς φιγοῦρες πού τοῦ ἔκαναν πιὸ πολὺ ἐκείνη τὴ στιγμή. Σχη-
μάτιζε ἔτσι τὶς ομάδες του, συνήθως σύμφωνα μὲ τὸ χαρακτήρα
ἐνὸς τοπίου πού εἶχε σκεφτῇ ἢ προετοιμάσει. Σπάνια μάλιστα
χρησιμοποιοῦσε τὸ τοπίο γιὰ ἄλλο σκοπό». Ὁ ἴδιος μάρτυρας
μᾶς ἐξηγεῖ γιατί τόσο πολλοὶ πίνακες τοῦ Βαττώ ἔχουν διατη-
ρηθῇ τόσο ἄσχημα: «Συνήθιζε νά ζωγραφίζῃ μὲ ἄπλυτο πινέλο.
Σπάνια καθάριζε τὴν παλέτα του. Τὸ δοχεῖό του μὲ τὸ ἀκάθαρτο
λάδι, πού τόσο πολὺ τὸ χρησιμοποιοῦσε, ἦταν βουτηγμένο στὴ
βρωμιὰ καὶ τὴ σκόνη, κι ἐκεῖ μέσα ἦταν ἀνακατεμένα κάθε λο-
γῆς χρώματα πού ἄφηναν τὰ πινέλα του καθὼς τὰ βουτοῦσε
στὸ λάδι».

ΕΚΤΟΣ ἀπὸ τὶς ἀναρίθμητες ἐρωτικὲς γιορτές, τὸ ἔργο τοῦ
Βαττώ περιλαμβάνει καὶ μιὰ δωδεκάδα μυθολογικὰ θέ-
ματα, κι αὐτὰ ἄβρᾶ καὶ ἐρωτικά, πού δίνουν τὴν εὐκαιρία γιὰ
τὴν ἀπεικόνιση τοῦ γυμνοῦ, πράγμα πού ἦταν ἄλλωστε μέσα
στὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς του. Τὰ περισσότερα ἀπὸ αὐτὰ τὰ ἔργα
ἀνήκουν στὴν τελευταία ἀναλαμπὴ τῆς ζωῆς τοῦ καλλιτέχνη
καὶ εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς σπουδῆς τῶν Βενετσιάνων ζωγρά-
φων τοῦ δέκατου ἔκτου αἰῶνα στὴ συλλογὴ τοῦ Κροζά. Ὁ Ἔρω-
τας Ἀφροίσιμος (Μουσεῖο τοῦ Σαντιγύ), πού ζωγράφησε γιὰ
λογαριασμό αὐτοῦ τοῦ μαικῆνα, δὲν εἶναι παρὰ ἡ μεταφορὰ σὲ
λάδι ἐνὸς σχεδίου τοῦ Βερνέζε (Λοῦβρο) πού ὑπῆρχε ἐστὶν συλ-
λογὴ του. Γιὰ τὸν Κροζά ἐπίσης ζωγράφησε τοὺς πίνακες *Οἱ*
Ἐποχές (ἴσως προσχέδιο εἶναι τὸ *Φθινόπωρο* τοῦ Λοῦβρου)
καὶ τὸ ἀριστοῦργημά του σ' αὐτὸ τὸ εἶδος, τὸ *Λίαι καὶ Ἀντιόπη*
(Λοῦβρο), πού τὸ ἀκολούθησε ἡ *Κρίση τοῦ Πάρη* (Λοῦβρο).

Αὐτοὶ οἱ δύο πίνακες, καθὼς καὶ πολλὰ σχέδια πού μποροῦν
νά χρονολογηθοῦν σ' αὐτὴ τὴν περίοδο, μαρτυροῦν τὸ πάθος
πού ἔδειχνε ὁ Βαττώ (ἴσως κατὰ τὸ παράδειγμα τῶν ζωγράφων
τῆς Βενετίας) γιὰ τὴν ἄμεση σπουδὴ τοῦ γυμνοῦ, πού τὸ χρησι-
μοποιεῖ ἀκόμα καὶ στὶς ρωπογραφίες του, ὅπως στὴν *Πρωινή*
τουαλέτα (συλλογὴ Οὐάλλας) ἢ στὴν *Ἰδιαίτερη τουαλέτα* (συλ-
λογὴ Ντὲ Μουσὺ, Παρίσι). Ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν τολμηρότητα
τοῦ τελευταίου ἔργου εἶναι βέβαιο πῶς τὸ στοιχεῖο τοῦ ἐρω-
τισμοῦ δίνεται πολὺ διακριτικὰ στὶς γυναικεῖες αὐτὲς μορφές,
ὅπου ὁ καλλιτέχνης μας, «ἐλευθεριάζων στὸ πνεῦμα ἀλλὰ σεμνὸς
στὸ ἦθος», δὲν παρουσιάζεται οὔτε αἰσθησιακὸς οὔτε χυδαῖος.

Τὸν βλέπουμε νά βάzzῃ φωτιά σ' αὐτὲς τὶς «γυμνότητες» πρὸς
τὸ τέλος τῆς ζωῆς του γιὰ νά ζωγραφίσῃ ἓναν *Ἐσταυρωμένο*.
Δὲν εἶναι αὐτὸς ὁ μόνος του θρησκευτικὸς πίνακας, γιατί ἀνά-
μεσα στ' ἄλλα του ἔργα εἶχε ζωγραφίσει καὶ μιὰ *Ἀνάπαυση*
στὴν Ἀθήνα γιὰ τὸν Κροζά (Ἑρμιτάζ), ὅπου πολλοὶ θέλουν νά
βλέπουν τὴν τέχνη ἐνὸς «ἐκλεπτυσμένου Βάν Ντάυκ».

Μιὰ ἄλλη πλευρὰ τῆς τέχνης τοῦ Βαττώ — κάθε ἄλλο παρὰ

ἄμελητέα — εἶναι ἡ προσωπογραφία, ὅπου ἐπιδιδόταν ἀπὸ και-
ρὸ σὲ καιρὸ σὲ ὅλη τὴ διάρκεια τῆς σταδιοδρομίας του, γιὰ νά
ἀπαθανάτισῃ στὸ μουσαμὰ τόσο τὰ δικά του χαρακτηριστικὰ
ὅσο καὶ τῶν φίλων του. Ἡ πιὸ ἀξιόλογη γιὰ τὴν ἐκφραστικὴ
τῆς δύναμη καὶ γιὰ τὴν ποιότητα τῶν χρωμάτων εἶναι ἡ προ-
σωπογραφία τοῦ *Ἀντουάν Πατέρ* (Μουσεῖο τῆς Βαλανσιέν),
πατέρα τοῦ μαθητῆ του τῶν τελευταίων ἡμερῶν τῆς ζωῆς του.
Ὁ Ἀντουάν ντὲ Λαρὸκ μᾶς παρουσιάζεται σὰν ποιητῆς, ὄνει-
ροπολῶντας σ' ἓνα ἐξοχικὸ τοπίο ὅπου παίζουν φαῦνοι καὶ
νύμφες. Στούς πίνακές του μὲ σκηνὲς θεάτρου μποροῦμε ν' ἀνα-
γνωρίσουμε τοὺς ἡθοποιούς τοῦ καιροῦ καὶ στὶς συντρο-
φιὰς τῶν μεταμφιεσμένων ἢ στὶς ἐρωτικὲς γιορτὲς τὰ πρόσωπα
τῶν φίλων του.

Μπορεῖ ἀκόμα νά γίνῃ λόγος γιὰ ἓναν Βαττώ-τοπιόγραφο.
Δὲν ἦταν μήπως αὐτός πού ἔλεγε στὸν Λανκρέ πῶς «ἀπὸ τὴ
φύση καὶ μόνο ἀπὸ τὴ φύση πρέπει νά ζητοῦμε συμβουλές»;
Τὰ ἔργα του μαρτυροῦν ὅτι, σ' ὅλη του τὴ σταδιοδρομία, τὸ
ἀνεπιτήδευτο θέαμα πού προσφέρει ἡ φύση τοῦ κινούσε τὸ με-
γαλύτερο ἐνδιαφέρον. Τὰ ρεαλιστικὰ πρόχειρα σχεδιάσματά του
χρησίμευαν σὰ βάση γιὰ τὸ φόντο τῶν πινάκων του: μοναχικά
τοπία τῆς Φλάνδρας στὰ θέματα τῆς στρατιωτικῆς ζωῆς ἢ ὄνει-
ρικὰ φυλλώματα τῆς Ἰλ ντὲ Φράνς στὶς ἐρωτικὲς γιορτὲς του.
Σ' αὐτὲς τὶς ἀπευθείας σπουδὲς ἀπὸ τὴ φύση θὰ προστεθῇ μετὰ
τὸ 1715 μιὰ σειρά ἀπὸ σκίτσα κατὰ τὸ πρότυπο τῶν τοπίων τοῦ
Τισιανοῦ καὶ τοῦ Καμπανιόλα πού τὰ μελέτησε στὴ συλλογὴ
τοῦ Κροζά. Ἀπὸ τὰ γνήσια ἔργα τοῦ Βαττώ — κι ἀπ' ὅσα ὑπο-
τίθεται ὅτι εἶναι δικά του — ξεχωρίζουν τρία τοπία ὅπου εἰκο-
νίζεται ἡ φύση γιὰ τὴ φύση, ὅπου ἡ ἀνθρώπινη μορφή περιορί-
ζεται σὲ δευτερεύουσα θέση ἢ καὶ καταργεῖται. Οἱ πίνακες αὐ-
τοὶ εἶναι τὸ *Τοπίο ἀπὸ τὰ περὶχωρὰ τοῦ Παρισιοῦ*, ὁ *Καταρρά-
κτης* (ἰδιωτικὲς συλλογές, Παρίσι) καὶ τὸ *Τοπίο μὲ καταρρά-
κτη* (Ἑρμιτάζ).

ΤΕΛΟΣ, τὸ ὕστατο ἀριστοῦργημά του, πού εἶναι, καθὼς λέ-
νε, «ἡ τελευταία λέξη μιᾶς τέχνης καὶ μιᾶς ζωῆς», ὅπως
οἱ *Δεσποινίδες τῶν Τιμῶν* τοῦ Βελάσκεθ καὶ οἱ *Σύνδικοι* τοῦ
Ρέμπραντ, ἦταν ἡ *Ταμπέλα τοῦ Ζερσαίν*, τὸ ἔργο πού δημιούρ-
γησε ὁ Βαττώ τὸ 1720, μετὰ τὴ θλιβερὴ ἐπιστροφή του ἀπὸ τὸ
Λονδίνο, ἔτσι, «γιὰ νά ξεμουδιάσουν τὰ δάχτυλά του», μέσα σὲ
ὀκτῶ πρωινά. Ἡ μεγάλη αὐτὴ σύνθεση (πού χωρίστηκε στὰ δύο
γύρω στὰ μέσα τοῦ αἰῶνα) εἰκονίζει τὸ κατὰστημα τοῦ Ζερσαίν,
ἐμπόρου πινάκων τῆς Πὸν-Νότρ-Ντάμ (Γέφυρας τῆς Παναγίας),
πού ἦταν προστατευόμενος τοῦ «Μεγάλου Μονάρχου» (αὐτὸ ἀ-
κριβῶς συμβολίζει καὶ τὸ πορτραῖτο τοῦ Λουδοβίκου ΙΔ' πού
τοποθετοῦν οἱ ὑπάλληλοι στὸ κιβώτιο στὸ πρῶτο πλάνο). Οἱ
τοιχοὶ σκεπάζονται ἀπὸ πίνακες βενετσιάνικης καὶ φλαμανδι-
κῆς τεχντροπίας, φανταστικούς, ὅπως φανταστικὰ εἶναι καὶ τὰ
περισσότερα ἀγάλματα στοὺς κήπους τῶν ἐρωτικῶν σκηνῶν.
Στὸν περιορισμένο αὐτὸ χῶρο εἶναι στημένες οἱ δύο ομάδες
πού ἰσορροποῦν ἀρμονικὰ μεταξύ τους, οἱ πελάτες καὶ οἱ πωλη-
τές. Γιὰ μιὰ καὶ μόνη φορὰ ὁ Βαττώ δέχεται νά ντύσῃ τὶς μορ-
φές του σύμφωνα μὲ τὴ μόδα τῆς ἐποχῆς, χωρὶς νά πλουτίσῃ
τὴν περιβολὴ τους μὲ στοιχεῖα ἀπὸ τὴ φαντασία του.

Σ' αὐτὸ τὸ ἔργο, ὅπου «ὅλα ἔχουν γίνῃ σύμφωνα μὲ τὴ φύση»,
μποροῦμε νά δοῦμε μιὰ νέα φυγὴ ἀπὸ τὸ φανταστικὸ στὸ πρα-
γματικό, ἢ τουλάχιστο στὴν «ποίηση τοῦ πραγματικοῦ». Ἐδῶ
ἐκφράζεται καθαρὰ ἡ ἐπιθυμία τοῦ καλλιτέχνη νά καταφύγῃ
στὸ ὄραμα τῆς φύσης, ἐπιθυμία πού θὰ τὸν κυριέψῃ ὅταν
θὰ ἐγκατασταθῇ, μὲ καταστραμμένη ὀλότελα τὴν ὑγεία του,
στὴν τελευταία του κατοικία στὸ Νοζάν-σὺρ-Μάρν, τὴν ἄνοι-
ξη τοῦ 1721. Ἀλλὰ τὸ πεπρωμένο, δίνοντας πρόωπο τέλος
στὴ ζωὴ του, θέλησε νά περάσῃ ὁ Βαττώ στὴν ἀθανασία μὲ
τὴ φήμη τοῦ πιὸ λυρικοῦ ἀπὸ τοὺς ζωγράφους τοῦ ὄνειρου
τῆς εὐτυχίας.

«Ἡ ἐρωτικὴ οἰκία τοῦ Βαττώ...»

(Πῶλ Βερλαϊν)

Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ μὲ τὰ φωτεινὰ χρώματα εἶδε τὸ φῶς μέσα στὴν ὁμίχλη τῆς Φλάνδρας. Τὸ φθινόπωρο τοῦ ἔδωσε τὴ μελαγχολία του, τὸ ζῶδιο τοῦ Ζυγοῦ τὸν προίκισε μὲ τὴν αἴσθηση τῆς ἰσορροπίας καὶ ἡ ἐπιρροή τῆς Ἀφροδίτης, τῆς θεᾶς τοῦ Ἔρωτα, τὸν κάνει νὰ εἶναι πάντα ἐπίκαιρος.

Αὐτὸς ὁ δεκαοχτάχρονος μικροαστὸς φτάνει στὸ Παρίσι ἀπένταρος καὶ γυμνός. Τρέμοντας ἀπὸ τὸ κρύο καὶ τὴν πείνα, σὲ σημεῖο ποὺ ν' ἀρπάξει μιὰ φυματίωση ποὺ θὰ τὸν στείλῃ στὸν τάφο πάνω στὸ ἄνθος τῆς νιότης του, φυτοζωεῖ κάνοντας ἀντίγραφα πινάκων ποὺ εἶναι ἀνάξιά του, ἀλλὰ ποὺ θὰ γίνουν ἀφορμὴ νὰ τὸν προσέξουν. Στὸ θαμπὸ φῶς ἑνὸς κερικοῦ δουλεύει ἀκόμα καὶ τὴ νύχτα γιὰ νὰ τελειοποιηθῇ στὸ σχέδιο.

Ἀπὸ μιὰ σύντομη παραμονή του στὴ Βαλανσιέν, ὅπου ἡ ὑποδοχή ποὺ θὰ βρῇ ἀπὸ τοὺς δικούς του θὰ τὸν ἀποκαρδιώσῃ, φέρνει μαζί του, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς σκηνές στρατιωτικῆς ζωῆς — ποὺ θὰ γίνουν οἱ πρῶτες του ἐπιτυχίες — μιὰ προσωπογραφία τοῦ γλύπτη Ἀντονὰν Πατέρ, ὅπου ἐπιβεβαιώνεται κιόλας ἡ ἰσχυρή του προσωπικότητα. Στὸ ψηλὸ, ρυτιδωμένο μέτωπο τοῦ γλύπτη εἶναι ἀποτυπωμένη ὅλη ἡ σκληρότητα τοῦ αἵωνα ποὺ μόλις ἔληξε, καὶ τὰ δίχως στοργὴ παιδικὰ χρόνια τοῦ ζωγράφου θὰ ἔλεγε κανεὶς πὼς καθρεφτίζονται στὸ ἐρευνητικὸ βλέμμα ποὺ διέκρινε τὴν κλίση του.

Μὲ τὴ βοήθεια πότε τοῦ ἑνὸς καὶ πότε τοῦ ἄλλου φίλου, πότε τοῦ ἑνὸς καὶ πότε τοῦ ἄλλου προστάτη, ὁ καλλιτέχνης Βαττὼ θὰ ὠριμάσῃ βῆμα πρὸς βῆμα. Στις 30 Ἰουλίου 1712 γίνεται δεκτὸς στὴ Βασιλικὴ Ἀκαδημία (δὲν ἦταν οὐτὲ 28 ἐτῶν!) σὰ «Ζωγράφος τῶν Ἐρωτικῶν Γιορτῶν» μὲ τὴν Ἐπιβίβαση γιὰ τὰ Κύθηρα, ὅπου, σ' ἓνα εἰδυλλιακὸ πλαίσιο, ξετυλίγεται σὰ γιρλάντα ἡ μακριὰ σειρὰ τῶν ἐρωτευμένων ζευγαριῶν. Ὁ βαρόνος ντὲ Κροζὰ τὸν παίρνει ὑπὸ τὴν προστασία του· στὸ μέγαρό του, στὸ βουλευτάρτο τῶν Ἰταλῶν, μεταξὺ τῶν ὁδῶν Ρισελιὲ καὶ Γκραμόν, γίνονται καθημερινὰ χοροεσπερίδες καὶ δεῖπνα, παισιωμένα μὲ ἐξάισια μουσικὴ· φανταχτερὲς γιορτὲς δίνονται στὸ πάρκο τοῦ πύργου του στὸ Μονμορανσύ. Χάρη σ' αὐτὲς τὶς συ-

χνὲς ἐπαφὲς μὲ τοὺς καλλιεργημένους ἀργόσχολους, γιὰ τοὺς ὁποίους ὁ ἔρωτας φαίνεται νὰ εἶναι ἡ κυριότερη φροντίδα, μπροστὰ στὰ μάτια τοῦ νεαροῦ καλλιτέχνη ξετυλίγονται ὅλες οἱ φάσεις τῆς ἐρωτικῆς στρατηγικῆς. Ὁ ἴδιος δὲν ἀνακατεύεται πολὺ σ' αὐτὰ τὰ παιχνίδια, στήνει ὅμως πρόθυμο αὐτί, κρύβοντας στὴ ματιά του τὴ σπίθα τοῦ ἄγρυπνου πνεύματός του. Μὲ τὴ σεμνότητά του, ποὺ τὸν κρατᾷ στὸ περιθώριο, πολὺ λίγο τραβάει τὴν προσοχὴ τῶν γυναικῶν. Ὁ ὥραϊος Λανκρὲ κάνει αὐτὴ τὴν παρατήρηση στὸ δημιουργὸ τοῦ Ζιλ Μπλάς· ὁ Λεσάζ ὅμως ἀπαντᾷ: «Ξέρω καλὰ ὅτι δὲν ἀνήκει σ' ἐκείνους ποὺ φτάνει μόνο νὰ τοὺς ἀντικρίσουν οἱ πριγκίπισσες γιὰ νὰ χάσουν τὸν ὕπνο τους· μόνο ποὺ αὐτὸς ἔχει πνεῦμα!»

Ἀπὸ τὰ σαράντα του χρόνια ὁ Μεγάλος Βασιλιάς ἔχει φρονιμέψει κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιρροή τῆς κυρίας ντὲ Μαιντενόν· καθὼς ὅμως πλησιάζει τὸ τέλος του, διαγράφεται κιόλας στὸν ὀρίζοντα ἡ Ἀντιβασιλεία, ἐποχὴ χωρὶς τίποτα τὸ κοινὸ μὲ τὴν προηγούμενη: τί χάος, ἀλήθεια, ἀνάμεσα στις γεμάτες μεγαλοπρέπεια ἐρωμένες τοῦ Βασιλιά· Ἡλίου καὶ στὰ ξεδιάντροπα θηλυκὰ ποὺ τριγυρίζουν τὸ Φίλιππο τῆς Ὁρλεάνης! Κι ἀκόμα ἡ χώρα ἀποκτᾷ ὀδικὲς ἀρτηρίες ποὺ διευκολύνουν τὴ συγκοινωνία στὸ ἐσωτερικὸ καὶ ἡ ἴδια ἡ ζωὴ ἀλλάζει.

Στὸ σπίτι τοῦ πλούσιου τραπεζίτη ποὺ τοῦ ἀνοίξε τὴν πινακοθήκη του, ὁ Βαττὼ βρίσκει διαρκὴ φιλοξενία· ἀρκεῖται ὅμως ν' ἀντιγράψῃ τοὺς μεγάλους δασκάλους ἐμβαθύνοντας στὴν τεχνικὴ τους. Ὁ Ροῦμπενς τοῦ εἶχε διδάξει τὴ μαγεία τοῦ χρώματος, ἡ βενετσιάνικη σχολὴ τοῦ ἀποκαλύπτει τὸ θάμπος τῶν φωτισμῶν. Ὁ Βαττὼ ἀποκομίζει ἀπ' ὅλα αὐτὰ μιὰ γεύση καθαρὰ προσωπικῆς, ὅπως ἡ μέλισσα μαζεύει τὸ μέλι τῶν λουλουδιῶν, παραμένοντας πάντα ὁ ζωγράφος τοῦ ἐξευγενισμένου ἔρωτα. Τὰ ζευγαράκια τῶν ἐρωτευμένων, ποὺ δίνουν ζωὴ στὰ τοπία του μὲ τὴ χρυσαφένια λάμψη τοῦ φθινόπωρου, θὰ μπορούσαν νὰ εἰκονογραφοῦν τὶς κωμωδίες τοῦ Μαριβώ, ὁ Ἀδιάφορος μοιάζει ν' ἀποβάλλῃ μὲ νωχέλεια τὸ «διάβολο ποὺ ἔχει μέσα του», σὰ μιὰ εὐτυχία στὴν ὁποία δὲν πιστεύει πιά, ἢ Πονηροῦλα χαϊδεύει τὶς χορδὲς τῆς κιθά-

ρας μὲ ὕφος φιλάρεσκο. Στὴ Συγκέντρωση σὲ ἓνα πάρκο (Μουσεῖο Λούβρου καὶ Μουσεῖο Βερολίνου) οἱ γυναῖκες, μὲ γυρισμένη τὴ ράχη, τυλιγμένες μὲ θεϊκὴ χάρη στίς λαμπρὲς πτυχὲς τῶν φορεμάτων ποὺ συνδέθηκαν μὲ τ' ὄνομά του, ἔχουν μιὰ ἀπερίγραπτη γοητεία, ποὺ μᾶς κάνει νὰ φανταστοῦμε ὅτι, ἂν γυρίσουν πρὸς ἐμᾶς, θὰ δεῖξουν ἓνα χαριτωμένο προσωπάκι ὅπου καθρεφτίζεται τὸ πνεῦμα τοῦ καινούριου αἵωνα. Ὁ ζωγράφος ἔχει ἀπλοποιήσῃ ἐδῶ τὸ ντύσιμο τῆς μόδας κι ἔχει καταργήσῃ τὶς περικοκὲς ποὺ βάραιναν τόσο τὰ ἀνδρικά κεφάλια· κάτω ἀπὸ τὰ ὑφάσματα μαντεύουμε τὶς γραμμὲς τῶν σωμάτων.

Ἀκούραστος στὴ δουλειά, πάντα ἀνικανοποίητος, ἀγαπώντας μὲ πάθος τὴν ἐλευθερία του, ἀλλάζει διαρκῶς διαμονὴ σὰν καταδιωκόμενος καί, ἔξω ἀπὸ τὶς συνηθισμένες του ἀσχολίες, σπουδάζει «ἐκ τοῦ φυσικοῦ» τὸ γυμνόν. «Ἡ ὑπηρετριά του, ποὺ ἦταν ὥραία, τοῦ χρησίμευε γιὰ μοντέλο», λέει ὁ Ντεζαλλιὲ ντ' Ἀρζανβίλ. Σύμφωνα μὲ τὴν ἐπιθυμία τοῦ Βαττὼ ἀσφαλῶς, οἱ φίλοι του σωπαίνουν γύρω ἀπ' αὐτὸ τὸ ζήτημα· μιὰ σειρὰ ὅμως ἀπὸ σκίτσα κεφαλῶν δείχνει, σὰν ὑπογραφή καὶ ὁμολογία, δίπλα στὰ λεπτὰ καὶ γελαστὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ ἐπαναλαμβάνονται τόσο συχνὰ στίς συνθέσεις του, τὸ πρόσωπο τοῦ νεαροῦ ζωγράφου μὲ θριαμβευτικὴ ἔκφραση.

Ἀνάμεσα σὲ πολλοὺς ἄλλους πίνακες, στὸν Ἐπικίνδυνο Ὑπνο (Λούβρο) ὅπου κοιμᾶται μιὰ Ἀντιόπη μὲ φωτεινὲς καμπυλότητες, ἀνύποπτη ὅτι τὴν κρυφοκοιτάζει ἓνας Δίας μεταμορφωμένος σὲ Σάτυρο, ὅπως καὶ στὴν Κρίση τοῦ Πάρι (Λούβρο), ὅπου γυμνώνεται μὲ χάρη τὸ ἀλαβάστρινο κορμὶ τῆς Ἀφροδίτης, ξαναβρίσκουμε τὸν ἴδιο ἐκεῖνο τύπο τῆς Πομπαντούρ ποὺ θὰ συνδεθῇ μὲ τ' ὄνομά του, ὅπως τὸν βλέπουμε στὰ ἔργα Ὁ Ἔρωτας στὸ γαλλικὸ θέατρο, Ὁ Ἔρωτας στὸ ἰταλικὸ θέατρο καὶ Βενετσιάνικη Γιορτή.

Ποιὰ ἦταν αὐτὴ ἡ ὑπηρετρία-μεγάλῃ κυρία; Ἦταν μιὰ ἡθοποιὸς χωρὶς καλλιτεχνικὴ ἀκτινοβολία, ποὺ τὴ γνώρισε ὁ Βαττὼ ὅταν ἔφτιαχνε τὰ σκηνικά τῆς Ὁπερας καὶ ποὺ πρόσφερε τὴν ὁμορφιά της γιὰ τὸ ἔργο του.

Ἐνῶ πληρώνει τὸ τίμημα τῆς δόξας βλέ-

ποντας τούς φιλότεχνους νά φιλονικούν γύρω ἀπ' τὰ ἔργα του, ὁ Βαττώ πέφτει καί θύμα τῶν ἀπληστων ἐμπόρων· ὁ ἴδιος καταστρέφει ἐξαίρετους πίνακές του πού τὸν ἀπογοητεύουν. Μάταια προσπαθοῦν οἱ φίλοι του νά τὸν μεταπείσουν· τοὺς ἀπαντᾷ ἀδιάφορος: «Στὸ κάτω-κάτω μένει τὸ νοσοκομεῖο, ἀπ' ὅπου κανένα δὲ διώχνουν». Ἀμέσως μετὰ ἀπ' αὐτὲς τὶς καταστροφὲς ἔρχεται ἡ ἀρρώστια, βλέπει τὶς μέρες του μετρημένες καὶ ζωγραφίζει χωρὶς ἀνάπαυλα: ἕνας ὁλόκληρος κόσμος ζεῖ στὴ σκέψη του.

Παρά τὶς ἀντιθέσεις τοὺς συνδέεται σενά μετὰ τὸν κόμητα ντε Καιλύς, νεαρὸ φιλελεύθερο διανοούμενο, πού ἐπιδίδεται στὴ χαρακτηριστικὴ. Δουλεύουν μαζί σὲ αὐτοσχέδια ἀτελιὲ ὅπου, λέει ὁ Καιλύς, «δοκιμάσαμε ὅλη τὴν ἀγνὴ χαρὰ τῆς νεότητος σὲ κάθε εὐκαιρία. Μπορῶ νά πῶ ὅτι ὁ Βαττώ, πού ἦταν τόσο σκυθρωπός, τόσο μελαγχολικός, τόσο συνεσταλμένος, ἀλλὰ καὶ τόσο δηκτικὸς σὲ κάθε ἄλλη περίπτωση, δὲν ἦταν ἐδῶ παρὰ ὁ Βαττώ τῶν πινάκων του, ὅπως δηλαδή τὸν φαντάζεται ὁ θεατὴς ἀπὸ τὰ ἔργα του, εὐχάριστος, τρυφερὸς καὶ ἴσως καὶ λίγο ἐρωτοπαθής».

Φίλος τῆς ἐπιστήμης, συγγραφέας τοῦ βιβλίου «Φαιδρὲς ἱστορίες», ὁ Καιλύς τοῦ διηγεῖται τὰ ταξίδια του, διανθίζοντάς τα με φαιδρὰ ἐπεισόδια, κι ἀνάμεσα στ' ἄλλα τὸ παζάρεμα πού ἔκανε, ὑποκρινόμενος τὸ φουκαρά, μετὰ τὸν ἀρχηγὸ μιᾶς συμμορίας ληστῶν γιὰ νά φέρῃ σὲ καλὸ τέλος κάποια ἐπιχείρηση ἀρχαιολογικῶν ἐρευνῶν. Ἀπὸ τὰ δεῖπνα στῆς δεσποινίδος Κινώ, στῆς κυρίας ντὺ Ντεφὰν καὶ στῆς κυρίας Ζοφφρέν, ὅπου σύχναζαν τὰ φωτισμένα πνεύματα τῆς ἐποχῆς, ὁ κόμης ἀναφέρει ἀνέκδοτα καὶ διάφορα εὐτράπελα. Ἀλλὰ ὁ Βαττώ δὲ θεραπεύεται ἀπὸ τὴ μελαγχολία του μετὰ ὅλα αὐτὰ καὶ προτιμᾷ νά κλείνεται στὸν ἐσωτερικὸ του παραμυθένιο κόσμον ἢ νά τὸν ἐξωτερικεύῃ ζωγραφίζοντας. Μερικοὶ φίλοι του ὥστόσο, πού ἔχουν τὸ προνόμιον νά τὸν ἐπισκέπτονται, κατορθώνουν νά μετριάσουν τὴ μέθη τοῦ ἀχαλίνωτου αὐτοῦ φαντασιοκόπου: ἡ φιλία, ὅπως καὶ ὁ ἔρωτας, δὲν παύει ποτὲ νά τὸν συγκινῇ.

Ἐπειδὴ ἡ κατάστασις τῆς υγείας του χειροτερεύει καὶ περισσότερο γιὰ νά βρῇ διέξοδο στὴ θλίψη του (ἡ φίλη του ἀρραβων-

σιάστηκε ἕναν ἄλλον), ὁ Βαττώ πηγαίνει νά συμβουλευτῇ ἕνα διάσημον γιατρὸ τοῦ Λονδίνου· ἐκεῖ ἡ υγεία του θὰ ἐπιδεινωθῇ ἀκόμα πιὸ πολύ, ἀλλὰ ἡ φήμη του εἶναι τόση πού τοῦ ἐξασφαλίζει ἀφθονες παραγγελίες καὶ γιὰ πρώτη φορὰ θὰ δείξῃ ἱκανοποιημένος ἀπὸ τὴ δουλειά του καὶ ἀπὸ τὰ κέρδη του.

Στὴν ἐπιστροφή του, μετὰ μιὰ ἐκπληκτικὴ προσπάθεια, πραγματοποιεῖ τὸ ἐπιβλητικὸ ἔργο του *Ἡ ταμπέλα τοῦ Ζερσαίν*, ὅπου φανερώνεται μιὰ τέχνη καθαρὰ ρεαλιστικὴ· εἶναι τὸ προνόμιον τῆς ιδιοφυΐας νά μπορῇ ν' ἀνανεώνεται. Ἀκόμα καὶ οἱ χρωματικοὶ συνδυασμοὶ του ἔχουν ἀλλάξει· ἡ κλίμακα τῶν χρυσῶν δίνει τὴ θέσιν τῆς σὲ ἕνα γκρίζο, μαργαριταρένιο χῶρον· ὁ ζωγράφος ἔχει κατακτήσει τὴν τεχνικὴ του. Δυστυχῶς αὐτὸ εἶναι τὸ κύκνειον ἄσμα του.

Παίρνει τώρα ἀπὸ τὰ ἀπαράμιλλα σκίτσα του νά δουλέψῃ ἐκεῖνα πού τοῦ εἶχε ἐμπνεύσει ἡ γυναίκα πού ἀγάπησε: ντυμένη σὰ μεγάλη κυρία καὶ τέλεια στὸ ρόλο τῆς, ὀρθία, γονατιστή, καθισμένη, ἐκτελώντας ἕνα βῆμα χοροῦ, παίζοντας μετὰ τὴ βεντάλια· μετὰ δύο λόγια ὅλα ἐκεῖνα τὰ σκίτσα ὅπου προβάλλονται σ' ὅλη τους τὴν ἁρμονία οἱ γραμμὲς τῆς. Θὰ μπορούσε νά τὴν ἀναγνωρίσῃ ὁ ἄντρας τῆς καὶ νά γίνῃ ἔξω φρενῶν, κι ἐκεῖνη νά ὑποφέρῃ... Ἡ καλοσύνη τοῦ Βαττώ καὶ ἡ κάποια ντροπὴ του, ἀνάμικτη μετὰ ζήλεια γιὰ ἕνα παρελθόν τόσο πρόσφατο ἀκόμα, νικοῦν τὴν ἀφοσίωσίν του στὸ ἔργο του καὶ, ὅχι χωρὶς λύπη, ρίχνει στὴ φωτιὰ τὶς ἀγαπημένες του φιγούρες, θυσία στὴ γαλήνη τῆς ἀπιστίας.

Ὅλες του οἱ σκέψεις τώρα στρέφονται ἀποκλειστικὰ καὶ μόνο πρὸς τὸ ὄραμα τῆς αἰώνιας ὁμορφιάς. Ὅταν ὁ ἄββάς Καρρώ, πού τὸν εἶχε χρησιμοποιήσει σὰ μοντέλον γιὰ τὸν Ζιλ (Λοῦβρον), τοῦ δίνει νά φιλήσῃ ἕναν κακοφτιαγμένον Ἐσταυρωμένον, ὁ ἐτοιμοθάνατος καλλιτέχνης βρίσκει τὴ δύναμιν νά φωνάξῃ: «Πῶς κατάντησαν ἔτσι τὸν Κύριόν μου;» Καὶ ξεψυχᾷ μετὰ τὸ πινέλον στὸ χέρι, ἐνῶ προσπαθεῖ νά σχεδιάσῃ μιὰ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ πιὸ σύμφωνη μετὰ τὸ δικό του ιδεῶδες.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά:
Μ. ΚΟΡΝΗΛΙΟΣ



1 - Σπουδὴ γιὰ ἑξὶ ἀνδρικὰ καὶ γυναικεῖα κεφάλια, Παρίσι, Λοῦβρον (Τμήμα Σχεδίων).

2 - Αὐτοπροσωπογραφία τοῦ Βαττώ σὲ χαρακτηριστικὸν τοῦ Μπουσέ, Παρίσι, Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη.

3 - Σπουδὴ γιὰ γυναῖκα μετὰ μακρὸν φόρεμα, Παρίσι, Λοῦβρον (Τμήμα Σχεδίων).

Οι πίνακες



I. ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ ΚΟΥΖΙΝΑΣ ή Η ΜΑΓΕΙΡΙΣ-ΣΑ (γύρω στα 1703 — 53 × 44 εκ.). *Στρασ-βοῦργο, Μουσείο Καλών Τεχνών*. — Δείγμα των πρώτων παρισινών έργων του Βαττώ, ή μικρή αυτή ρωπογραφία τόν παρουσιάζει σά συνεχιστή της τέχνης του Τενιέρς στη σύν-θεση και κληρονόμο του Ρίκαλς ή του Κάλφ στην είσαγωγή χάλκινων άντικειμέ-νων στη ζωγραφική.



II. Ο ΞΕΛΟΓΙΑΣΤΗΣ και Ο ΒΑΚΧΟΣ (γύ-ρω στα 1709 — 79,5 × 39 και 87 × 39 εκ.). *Παρίσι, συλλογή Καγιέ*. — Ο Κλώντ Ό-ντράν έδωσε μιά άπροσδόκητη λύση στο θέ-μα της διακόσμησης των παριζιάνικων με-γάρων χρησιμοποιώντας τών τύπο της ρω-μαϊκής κοσμηματογραφίας. Ο Βαττώ ζωντά-νεψε αυτές τις χαριτωμένες φιγούρες στο-λίζοντάς τις με φανταχτερά φορέματα.



III. ΟΙ ΧΑΡΕΣ ΤΗΣ ΖΩΗΣ (1715 — 65 × 93 εκ.). *Λονδίνο, συλλογή Ουάλλας*. — Στόν πί-νακα αυτόν συγκεντρώνονται τά κύρια στοι-χειά του έκλεκτικισμού του Βαττώ: ή παρου-σία του θεάτρου στη σύνθεση, άναμνήσεις άπό τά έργα του Ροῦμπενς πού είχε μελε-τήσει και στοιχεία άπό την άρχιτεκτονική του Άνακτόρου του Λουξεμβούργου με τούς άπέραντους κήπους του.



IV. Ο ΑΔΙΑΦΟΡΟΣ (1716 — 26 × 19 εκ.). *Παρίσι, Λούβρο*. — «Ο κόσμος του Βαττώ γεννήθηκε: τύποι έλαφροί και κάπως κενοί, ή *Πονηρούλα* και ο *Αδιάφορος*, θα γίνουν οί ιδανικές μαριονέτες αυτού του κόσμου. Πίσω τους τό φώς της όμίχλης, με χρυσα-φένια σύννεφα και πολύχρωμα πέπλα, δη-μιουργεί μιά φύση χιμαιρική και όνειρική, όπως άλλωστε και τά ίδια τά πρόσωπα».



V. Η ΠΟΝΗΡΟΥΛΑ (25 × 19 εκ.). *Παρίσι, Λούβρο*. — Είναι φανερό έδώ ότι ο Βαττώ, προτιμά νά παιζει με τό φώς και τά χρώμα-τα παρά νά ασχολήται με τις πτυχώσεις των ρούχων και τις επιφάνειες της σάρκας. Ο πί-νακας αυτός — τό «ταίρι» του *Αδιάφορου* — κατατάσσει τόν Βαττώ, μαζί με τόν Βελάσκεθ, τόν Γκόγια και τόν Ντελακρουά, άνάμε-σα στους προδρόμους του έμπρεσιονισμού.



VI. Η ΤΥΧΟΔΙΩΚΤΡΙΑ (1716 — 20 × 24 εκ.). *Τρονά (Καμπανία), Μουσείο Καλών Τε-χνών*. — Ο μικρός αυτός πίνακας είναι ένα δείγμα «έρωτικης γιορτής» με λίγα πρόσωπα. Όλοι, και ή ίδια ή τυχοδιώκτρια, είναι αϊ-χμαλωτισμένοι άπό τη μαγεία μιάς φύσης άπαλλαγμένης άπό κάθε καλλιτεχνική έκζή-τηση. της φύσης πού θα κατακτήσει δημιουρ-γούς και περιπατητές στο τέλος του αιώνα.



VII. Ο ΣΑΓΗΝΕΥΤΗΣ (1716 — 19 × 26 εκ.). *Τρονά (Καμπανία), Μουσείο Καλών Τε-χνών*. — Όπως στις περισσότερες συνθέσεις του Βαττώ, έτσι κι έδώ τά πρόσωπα είναι παρμένα άπό τά πάμπολλα σκίτσα πού έκα-νε όταν οί φίλοι του δέχονταν νά ποζάρουν γι' αυτόν, ντυμένοι συχνά με κοστούμια άπό τη δική του πλούσια συλλογή. Ο πίνακας αυτός είναι τό «ταίρι» του προηγούμενου.



VIII. Ο ΕΡΩΤΑΣ ΑΦΟΠΑΙΣΜΕΝΟΣ (1716 — 47 × 38 εκ.). *Σαντιγνύ, Μουσείο Κοντέ*. — Γε-νικά όλοι παραδέχονται σήμερα ότι ο Βατ-τώ έκανε τά πρώτα του γυμνά, στο ξεκίνη-μά του, άντιγράφοντάς τα άπό πίνακες άλ-λων ζωγράφων. κυρίως του παρελθόντος. Στο Μουσείο του Λούβρου, π.χ., διατηρείται ένα σχέδιο του Βερονέζε πού ίσως έχει έμπνεύσει στόν Βαττώ τη σύνθεση αυτού του πίνακα.



IX. Η ΠΡΩΙΝΗ ΤΟΥΑΛΕΤΑ (1719 — 44 × 37 εκ.). *Λονδίνο, Συλλογή Ουάλλας*. — Άπό τις συνθέσεις με μυθολογικά θέματα τό γυμνό περνά στους πίνακες πού εικονίζουν σκηνές οίκογενειακής ζωής (ο Βαττώ είχε μιά ώραία υπηρέτρια πού τό χρησίμευε γιά μοντέλο). Τό έρωτικό στοιχείο είναι φανερό και καθοριστικό, αλλά δέν ξεπέφτει ποτέ στόν υπερβολικό αισθησιασμό.



X - XI. Η ΕΠΙΒΙΒΑΣΗ ΓΙΑ ΤΑ ΚΥΘΗΡΑ (1717 - 18 — 129 × 194 εκ.). *Βερολίνο, Άνά-κτορο του Σαρλόττενμπουργκ*. — Είναι μιά παραλλαγή του πίνακα του Λούβρου. Σχή-ματα και χρώματα είναι σοφά διαλεγμένα γιά νά προβάλλουν την ψυχική ένταση και νά άποκαλύψουν όλη την κλίμακα των συναι-σθημάτων του ζευγαριού, άπό τόν άρχικό δισταγμό ως την τελική αυτοεγκατάλειψη.



XII. Ο ΕΡΩΤΑΣ ΣΤΟ ΓΑΛΛΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (1719 — 37 × 48 εκ.). *Βερολίνο, Κρατικό Μουσείο*. — Η μεγάλη επίδραση πού άσκοῦ-σε τό θέατρο στόν Βαττώ — άπό τά παιδικά του χρόνια ακόμα — είναι φανερή στο μεγα-λύτερο μέρος του έργου του, είτε άμεσα, όπως σ' αυτόν έδώ τόν πίνακα, είτε έμμεσα, στις σκηνογραφικές του συνθέσεις και στη μεγά-λη του άγάπη γιά τά φανταχτερά κοστούμια.



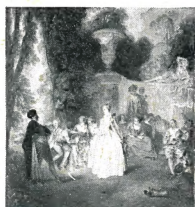
XIII. Ο ΕΡΩΤΑΣ ΣΤΟ ΙΤΑΛΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (37 × 48 εκ.). *Βερολίνο, Κρατικό Μουσείο*. — Άν και τό ιταλικό θέατρο είχε διωχτή άπό τό Παρίσι λίγο πριν άπό την άφιξη του Βαττώ, οί τύποι της Κομέντια ντέλλ' Άρτε ζούσαν ακόμα στους περιοδεύοντες θιάσους, στις μασκαράτες και στα έργα μέτριων ζω-γράφων, όπως ο Ζιλλό. Τώρα, χάρη στο Βαττώ, προβάλλονται πάλι με νέα αίγλη.



XIV - XV. Η ΤΑΜΠΕΛΑ ΤΟΥ ΖΕΡΣΑΙΝ (1720 — 162 × 308 εκ.). *Βερολίνο, Άνάκτο-ρο του Σαρλόττενμπουργκ*. — Τό έργο αυτό, «ή τελευταία λέξη μιάς τέχνης και μιάς ζωής», έγινε μέσα σε όχτώ μόνο πωρινά. Η ύψηλη κοινωνία εγκατέλειψε τά πάρκα και, ντυμένη με την τελευταία λέξη της μό-δας, συγκεντρώθηκε στο κατάστημα του Ζερ-σαίν. πού ήταν έμπορος πινάκων.



XVI. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΓΛΥΠΤΗ ΑΝΤΟΥΑΝ ΠΑΤΕΡ (γύρω στα 1720 — 78 × 62 εκ.). *Βαλανσιέν, Μουσείο Καλών Τεχνών*. — Μιά άπό τις ελάχιστες προσωπογραφίες πού ζωγράφισε ο Βαττώ. Η δυναμική έκτέ-λεση με τά ζεστά χρώματα όπου κυριαρχεί τό σκοῦρο χρυσαφί τοποθετεί τόν πίνακα αυτό στην πρώτη σειρά των έργων πού εϊκο-νίζουν καλλιτέχνες στο εργαστήριό τους.



XVII. ΒΕΝΕΤΣΙΑΝΙΚΗ ΓΙΟΡΤΗ (1719 — 56 × 46 εκ.). *Έδιμβούργο, Έθνική Πινα-κοθήκη της Σκωτίας*. — Μετά την *Επιβίβαση* γιά τά Κίθηρα ο πίνακας αυτός είναι ένα άπό τά σπουδαιότερα έργα του Βαττώ. Ο καλλιτέχνης τόν συνέθεσε τοποθετώντας σε ομάδες φιγούρες πού διάλεξε άπό τά έτοι-μα σχέδιά του. Άς σημειωθεί ότι τό άγαλμα στα δεξιά ελάχιστα μοιάζει με γλυπτό έργο.























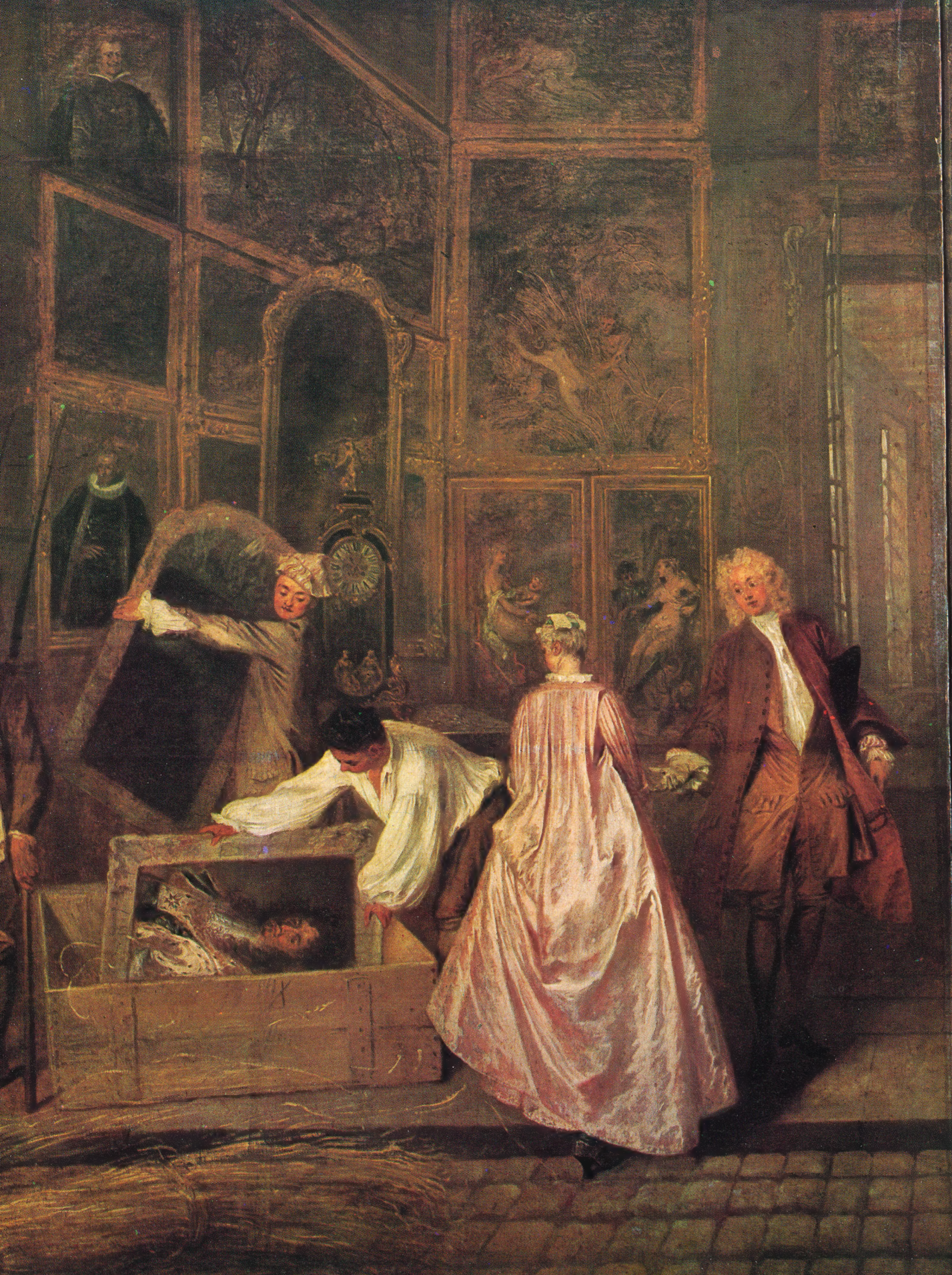














Ἡ ἀνταλλαγή τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίσῃ ἀπὸ τὶς 10 Ὀκτωβρίου.

Τὸ τεῦχος ΕΛ ΓΚΡΕΚΟ (44) περιέχει 12 σελίδες ἐπιπλέον, δηλαδή 4 ἔγχρωμες εἰκόνες ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ μεγάλου Κρητικοῦ ζωγράφου ποὺ βρίσκονται στὰ Ἑλληνικὰ Μουσεῖα καὶ 8 σελίδες μὲ κείμενα τῶν Νίκου Καζαντζάκη, Παναγιώτη Κανελλόπουλου, Κωνσταντίνου Δ. Μέρτζιου, Ἀλέξανδρου Γ. Εὔδη, Κώστα Οὐράνη, Ζαχαρία Παπαντωνίου, Παντελῆ Πρεβελάκη καὶ Μανόλη Χατζηδάκη.

Τὸ τεῦχος ΜΙΧΑΗΛ ΑΓΓΕΛΟΣ (45) περιέχει 8 σελίδες ἐπιπλέον, δηλαδή 4 ἔγχρωμες εἰκόνες καὶ 4 σελίδες μὲ κείμενα.

Τὸ ἐπόμενο τεῦχος μας:



Ἦδη ἐκυκλοφόρησαν :

1. Ρενουάρ
2. Τουλούζ-Λωτρέκ
3. Βάν Γκὸγκ
4. Ντελακρουά
5. Γκωγκέν
6. Ἑνγκρ
7. Μανέ
8. Μονέ
9. Ντεγκά
10. Σεζάν
11. Ρουσσώ
12. Σερά
13. Ἑνσορ
14. Ντωμιέ
15. Καντίνσκυ
16. Τζιόττο α'
17. Τζιόττο β'
18. Πάολο Οὐτσέλλο
19. Λεονάρντο ντὰ Βίντσι
20. Βάν Ἄνκ
21. Βάν ντέρ Βάουντεν
22. Μποττιτσέλλι
23. Φρά Ἀντζέλικο
24. Φιλίππο Λίππι
25. Μαζάτσιο
26. Μαντένια
27. Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα
28. Ἱερώνυμος Μπὸς
29. Ἀντονέλλο ντὰ Μεσσίνα
30. Μπελλίνι.
31. Ραφαήλ α'
32. Ραφαήλ β'
33. Ντύρερ
34. Χόλμπαϊν
35. Μπρέγκελ
36. Καρπάτσιο
37. Τζιορτζιόνε
38. Τιτσιανὸς α'
39. Τιτσιανὸς β'
40. Βερονέζε
41. Καραβάτζιο
42. Γκρόννεβαλντ
43. Τιντορέττο
44. Ἐλ Γκρέκο
45. Μιχαήλ Ἀγγελος
46. Γκόγια
47. Βελάσκεθ
48. Ροῦμπενς
49. Ρέμπραντ
50. Φράνς Χάλς
51. Νταβίντ
52. Μουρίλλο
53. Πουσσέν

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Ματῖς

Πικάσσο

Μοντλιάνι

Ντέ Κίρικο

Γύζης

Λύτρας

Βολανάκης

Παρθένης κ.ἄ.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση στὸν Γκρέκο
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰῶνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰῶνα στὸν 20ο
5. Εἰκοστὸς Αἰῶνας
6. Ἑλληνες Ζωγράφοι

Copyright FABBRI - «ΜΕΛΙΣΣΑ»

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ : ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ Γ' ΤΟΜΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στερεά, καλλιτεχνική καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.

2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας (Πανεπιστημίου 34 στὸ ΚΕΝΤΡΟ τῆς στοᾶς) τὰ τεύχη 31-45 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας. Γιὰ τὴν ἀρτιότερη ἐμφάνιση τοῦ τόμου ξανατυπώσαμε τὶς 15 ἔγχρωμες εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων καὶ τὶς τοποθετήσαμε στὸν τόμο. Ἐπίσης προσθέσαμε ὁκτὼ σελίδες μὲ τὴν εἰσαγωγή τοῦ τόμου καὶ ὁκτὼ σελίδες μὲ τὰ περιεχόμενα καὶ τὰ εὑρετήρια.

3. Ἡ ἀνταλλαγή τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίσῃ ἀπὸ τὶς 10 Ὀκτωβρίου

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἴκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρά βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνο, σὲ ἑξὶ πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνική βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνη 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἔργα-σία πρωτότυπη καὶ μοναδική στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ἓνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος-βιβλίο, κι ἓνας Μέγας Ζωγράφος!

Ἕνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχῃ τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχὴ του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος-βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 x 37 ἐκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῇ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἐβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήσῃ τὴν πρὶο μεγάλη σειρά βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἓνα πρωτότυπο!